érudit
www.erudit.org

« Michel de Broin : pour en savoir davantage… *chercher l'erreur* »

Rose Marie Arbour

Espace : Art actuel, n° 66, 2003-2004, p. 40-41.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/9040ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 09:18

Pour en savoir davantage… *chercher l'erreur*

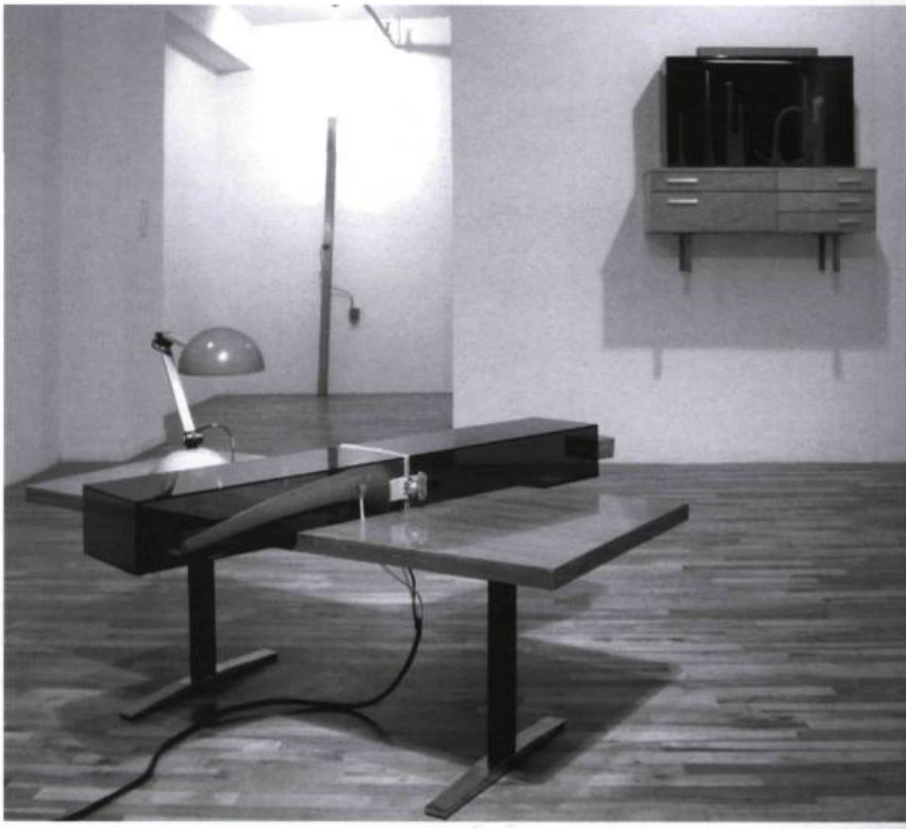
ROSE-MARIE ARBOUR

En juillet dernier, on inaugurait une œuvre d'art public de Michel de Broin, intitulée *Révolutions*, au Parc Maisonneuve-Cartier, métro Papineau. L'inscription de cette œuvre dans le tissu urbain de l'est de Montréal entraîne une attention renouvelée sur ses œuvres antérieures et sur sa pensée.

Récemment, dans une exposition intitulée « Chercher l'erreur » à la galerie Pierre-François Ouellette, ce jeune artiste a mis en place des dispositifs composés d'objets de la vie quotidienne ou qui lui sont reliés, afin d'analyser la perception et d'activer l'intellection de ces mêmes objets en scrutant les relations qu'ils entretiennent entre eux. Cette quête va à rebours de la procédure habituelle qui consiste à bien cerner et définir l'identité et l'usage habituel de l'objet mis sous examen. Le projet de de Broin est de questionner le sens qui est systématiquement surimposé aux objets afin de les rendre manipulables et utiles. Il a plutôt cherché chez ces derniers la faille ou l'erreur qui permettrait de les révéler autrement. Ce faisant, il a provoqué la dissolution de leur sens superficiel et surimposé pour convoquer, en faveur de ces objets, ouverture et liberté. Car pour de Broin, il faut résister aux exigences nécessairement contradictoires de tout système : dans les dispositifs mêmes d'un pouvoir — où le sujet est en permanence menacé d'extinction ou de réification —, son travail consiste donc à révéler la faille, à saisir ce qui est considéré comme négatif pour le retourner en pouvoir créatif. *Révolutions* est exemplaire d'une telle attitude artistique ; de Broin a affronté les jugements négatifs habituellement adressés aux longs escaliers extérieurs qui s'accrochent aux façades des duplex et triplex de la plupart des quartiers montréalais pour en exalter le dynamisme et en faire la forme emblématique d'une entité urbaine vivante et tournoyante.

À d'autres occasions, l'appropriation du circuit électrique lui a permis d'en penser le retournement dynamique : l'œuvre intitulée *L'opacité du corps dans la transparence du circuit* [1] consistait en un verre de vin rouge relié à un circuit électrique. On pouvait lire la résistance du rouge par une ampoule, témoin lumineux, qui s'allumait avec difficulté et aléatoirement étant donné la baisse de tension occasionnée par la résistance du courant passant dans le liquide rouge. De Broin mettait ainsi en forme le fait que tout corps traversé par le pouvoir devient une résistance. Outre le fait que l'électricité permet de penser cette résistance, elle fait partie intégrante de la réalité à laquelle elle résiste.

Dans l'exposition « Chercher l'erreur », de Broin s'est servi de l'électricité dans deux œuvres, *Ironie* (2002) et *Tenir sans servir c'est résister* (1998-2003). L'électricité devient l'instrument essentiel pour assurer la tension (sensible et conceptuelle) entre les objets mis en situation. Le pouvoir hydraulique a structuré ces œuvres et l'énergie du circuit électrique est traitée par de Broin dans sa déperdition même. Le corps, en résistant, produit de la chaleur tout en se maintenant à l'intérieur du circuit, mais la chaleur échappe au circuit et c'est là et à partir de ce moment qu'il y a un espoir pour de Broin — le fait que cette chaleur transcende le circuit. La résistance a ainsi valeur à la fois physique et symbolique — physique en ce que la résistance (la tension) fait partie de la nature matérielle de l'électricité ; symbolique, en ce que c'est la déperdition même qui engendre mouvement et dynamisme. La résistance, dans ses différents sens, marque l'ensemble du travail artistique de Michel de Broin. Les dispositifs qu'il met en scène ou en action nous apprennent que rien n'existe qui soit transparent ou qui circule dans une fluidité absolue. Au contraire, tout est croisement, retardement, perte, hybridité. Le sens surgit de l'erreur, de la faille ou du désordre ; il est au sein de ce qui déborde et ce qui excède peut se libérer et tend à s'ouvrir. Le geste artistique de de Broin tend à se situer avant l'avènement du sens.



MICHEL DE BROIN, *Chercher l'erreur*, 2003. Vue partielle. Photo : avec l'aimable autorisation de Pierre-François Ouellette art contemporain.

Alors que McLuhan considérait l'énergie comme information pure, de Broin propose au contraire d'aller du côté de l'opacification. Il estime que le corps humain lui-même est comme une faille vivante dans le circuit : « J'accepte de croire, dit-il, qu'il y ait des choses qui me transcendent, qui me dépassent comme être humain ». Il adopte le point de vue de Jean-Luc Nancy qui consiste à considérer l'art comme n'ayant pas de fin : « sans fin, c'est-à-dire sans arrêt et sans satisfaction, sans limite et sans signification, autrement dit, ouvrant infiniment un accès à la vérité [2] ».

Les formes et les objets que de Broin artiste se réapproprie sont anonymes, même s'ils sont marqués d'un style fonctionnel « moderne ». Ils ont un air d'étrangeté qui les rapproche de certains objets surréalistes : plutôt que d'être soumis à une réduction minimaliste, ils maintiennent des différences et des particularismes culturels. Les œuvres de de Broin sont complexes sans être pour autant dialectiques, car elles ne tendent pas à la résolution des contraires mais visent plutôt leur coexistence. Cette coexistence même met l'accent sur leur corrélation plutôt que sur leur différence.

En ce qui concerne la visée cognitive (souvent rattachée aux arts visuels), cet artiste cherche la faille par le biais des mots : c'est pour annuler leur prééminence quasi universelle que de Broin s'en sert, mais toujours en relation avec les objets du quotidien qu'il s'approprie. Un humour aigu se tapit dans ses titres, sortes de Witz ayant la propriété d'énoncer « sa trouvaille en une formule foudroyante pour l'auditoire [3] ».

En art contemporain à partir des années 1960, nombre d'artistes ont remis en question un art lié à la métaphysique et à des valeurs transcendantes. Cette mise en doute a été récurrente dans la pensée occidentale, mais au XX^e^ siècle, en arts visuels, ce fut parti-

culièrement le cas depuis les dadaïstes. Le travail de de Broin se situe dans la frange de cette filiation. Son travail est marqué moins par une absence de transcendance que par une absence de finalité. La solennité moderne, comme chez tant d'autres artistes, a été remplacée par l'humour, l'ironie et même le dérisoire. De Broin a mis de côté d'hypothétiques univer-

MICHEL DE BROIN, *Modern Phallacious*, 2002. Vanité, plastique et plâtre. Photo : avec l'aimable autorisation de Pierre-François Ouellette art contemporain.

saux en même temps qu'il désigne l'entre-deux comme le seul lieu possible pour rejoindre l'énergie des objets qui, comme tels, sont dévoyés par l'usage qu'on en fait et la culture qui les nomme.

La sculpture contemporaine, depuis une quarantaine d'années, s'est associée à une nouvelle conception de l'histoire de l'art — nous sommes à l'âge du doute [4]. La sculpture est devenue installation et se situe dans l'environnement, soit comme un corps familier qui tend à s'y inscrire harmonieusement, soit au contraire comme un objet quotidien et anonyme détourné, devenu étranger à cet environnement même. Des objets de la vie quotidienne ont remplacé les matériaux nobles, et le vocabulaire visuel s'est peuplé de figures et formes banales pour marquer la place vide laissée par l'âme et la transcendance. Pour sa part, de Broin sous-entend qu'il y a peut-être mieux, au-delà de la banalité, sans pour autant parvenir à l'énoncer autrement qu'en négatif.

Les œuvres présentées dans l'exposition à la galerie Pierre-François Ouellette furent faites avec des meubles quelconques — ici une commode datant des années « modernes », sur laquelle sont alignés de curieux objets moulés, munie d'un châssis en plexiglas (*Modern Phallacious*) ; là, une table du même style surmontée d'un châssis vitré (*Ironie*) qui contient un dispositif qu'actionne un pouvoir hydraulique, entraînant le gonflement et le dégonflement d'une forme allongée en latex fixée sur une paroi centrale du châssis. Le vide qui se crée de part et d'autre de cette paroi transforme alternativement le latex en phallus et en utérus.

Dans *Modern Phallacious*, les formes moulées tendent également vers l'ovoïde et le phallique : elles représentent l'histoire de la sculpture moderne transformée en « commodity », en « service », en « vanité » par les pouvoirs culturel et politique. L'œuvre s'appelle paradoxalement *Phallacious* : « S'il faut croire à la fiction pour savourer toute la prégnance d'un roman, souligne l'artiste, ici en disant que je fais des mensonges avec mes phallus, j'ai remarqué que ça créait un suspense chez le destinataire ; c'est un mensonge, donc je peux (y croire) et apprécier les phallus sans me sentir obligé de les critiquer comme représentation phallocratique ». La commode évoque aussi l'état de muséification des œuvres d'art devenues objets « faire valoir » et exhibées comme des artefacts et cela, moins pour être contemplées que pour attribuer un pouvoir à qui les possède et les « utilise ».

Dans l'œuvre intitulée *Ironie* qu'une lampe articulée éclaire telle une vitrine de laboratoire, le visiteur pressait un bouton et une membrane en latex en forme de phallus s'activait : « Le phallus/orifice est une membrane vide, un entre deux états pénétrant et pénétré, qui se gonfle en devenant un orifice et se dégonfle pour devenir un phallus », explique de Broin. Le titre souligne la dérision que ce dispositif sécrète.

Si ces deux installations évoquaient formellement le « moderne » des années 1950, c'est que cette époque, bien qu'objectivement révolue, hante toujours le contemporain dont ces meubles fabriqués en série et en matière synthétique sont des exemples.

De Broin est revenu d'une autre façon sur la question de l'art et du sens dans l'œuvre intitulée *Nu* (1998). « Le dispositif d'éclairage, dit-il, fait lumière sur rien et souligne cette gratuité dans un environnement où tout est mesuré. » Généralement et depuis la Renaissance, du fait d'une convention artistique qui est toujours effective aujourd'hui, la toile vierge du peintre est *a priori* investie d'une signification sociale et culturelle avant même qu'un artiste n'y inscrive aucun signe, tache ou trace. Ainsi, dans l'espace public du métro *Crémazie, que peuvent bien* exprimer ces panneaux publicitaires nus ? Sont-ils des projections d'un rêve enfin libéré de la publicité ? Pourtant, il n'y a que la lumière qui joue sur leur surface pour y former des images abstraites. Le spectateur se retrouvait dans un entre-deux temporel, confronté à l'avant-sens alors que les panneaux n'étaient pas encore opacifiés par la publicité.

Tenir sans servir c'est résister (1998-2003) est une installation qui existait grâce à un électro-aimant fixé à une étroite plaque métallique appuyée au mur. Le fil électrique, qu'on retrouve dans plusieurs autres dispositifs de de Broin, a reçu ici un traitement de surface qui la rend lisse et a donné à sa fiche une forme quasi organique. Quand le courant s'interrompait, la dégringolade de l'aimant était immédiate et l'œuvre disparaissait. Il ne restait, devant le spectateur, que les seuls éléments inanimés qui entraient dans la composition de l'œuvre. Mais il fallait en plus l'électricité pour qu'il y ait œuvre : pouvoir et désir étaient ici physiquement et conceptuellement liés mais tout dégringolait si l'un ou l'autre faisait faux bond.

Dans l'espace de la galerie Pierre-François Ouellette, sur le mur opposé à *Ironie*, l'artiste a présenté un dessin vectoriel qui donnait le mode d'emploi des électro-aimants. Il était exécuté dans un style convenu, parodique de l'iconographie internationale des manuels d'urgence des transporteurs aériens. Avec une touche de séduction, le petit doigt de la demoiselle attirait l'attention sur l'absurdité de l'univers normatif de tout mode d'emploi, même de celui d'une sculpture qui devenait ainsi accessible, commode et universelle. N'importe qui peut ainsi faire de la résistance avec son « nécessaire à sculpture » en allant se brancher n'importe où et en se fixant à n'importe quelle surface de métal. C'est l'avènement de la sculpture portable, disponible dans un boîtier, à laquelle des générations de sculpteurs ont aspiré tout au long du XX[e] siècle. C'est dans cette malléabilité et cette polyvalence même que ces sculptures résistent, accomplissant ainsi une tâche indispensable de la citoyenneté.

Il y a ceci qui continue, après des siècles, à marquer la pensée occidentale : la volonté de déterminer les voies d'accès à la réalité, de saisir avec méthode la nature des choses — qu'elles soient matérielles ou immatérielles —, de trouver les voies par lesquelles l'esprit peut maîtriser la réalité. On comprend que la maîtrise, parce qu'elle commande un ensemble de règles qui doivent être suivies adéquatement pour parvenir à un résultat déterminé, peut rétrécir la multiplicité des voies d'accès à cette même réalité. C'est justement pour se détourner de ce piège que Michel de Broin s'est permis de chercher l'erreur. ←

NOTES

1. *L'opacité du corps dans la transparence du circuit* avait été une première fois exposée à la galerie Circa en 1997.
2. Jean-Luc Nancy, « Y a-t-il encore un monde », Paris, *Artpress* n° 281, juillet-août 2002, p. 54.
3. Marie de Gandt, « La place de l'ironie », *Revue des deux mondes*, Paris, janvier 2003.
4. Thomas Mc Evilley, *Sculpture in the Age of Doubt*, Allworth Press, N. Y., 1999.